Wojciech KACZMAREK

# STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO ETYCZNA I ESTETYCZNA LEKTURA BIBLII

*„Historia Jacobi" wpisuje się w ciąg najważniejszych tematów pojawiających się w dramaturgii Wyspiańskiego. Dzieje Jakuba, podobnie jak historia Achillesa, Odyseusza czy Bolesława Śmiałego, są pytaniem o sens bytu jednostki, o przyczyny klęski i możliwości wyzwolenia. Odpowiedzi Wyspiański szukał zawsze na płaszczyźnie moralnej, w przezwyciężaniu nietzscheańskiej „Wille zur Macht" przez wprowadzenie ładu moralnego i świętość wynikającą z akceptacji prawdy.*

Syntetyczny opis związków twórczości Wyspiańskiego z Biblią wyszedł spod pióra Ewy Miodońskiej-Brookes[1]. Jej zdaniem zakres udziału Biblii, jako inspiracji twórczej dla Wyspiańskiego, dotyczy nie tylko bezpośrednich nawiązań fabularnych w jego dramatach, ale również wyobraźni artystycznej dramaturga i sposobu kreowania przez niego świata i wizji człowieka. Dlatego też – jak słusznie zauważyła Miodońska-Brookes – w jego sztukach „myślenie kategoriami religijnymi jest nieodłączne od myślenia kategoriami estetycznymi. Ta istotna i podstawowa właściwość tekstów Wyspiańskiego świadczy, że tak jak całe jego pokolenie, wyrósł on przede wszystkim z doświadczenia bolesnego wyzwania, jakie stawia człowiekowi zło obecne w świecie"[2].

Utwory Wyspiańskiego dalekie są jednak od jasności i jednoznaczności w zakreślaniu horyzontu religijnego. Autor *Wesela* nie kreował tak typowych dla modernizmu postaci, jak Judasz, Maria Magdalena, Jan Chrzciciel czy Salome. Prymat przyznał Staremu Testamentowi, w szczególności zaś Księdze Rodzaju, Syracha i Daniela. Interesowała go przede wszystkim biblijna w swoich korzeniach koncepcja losu ludzkiego, pojętego jako realizacja wezwania skierowanego do człowieka przez Stwórcę.

Dialog człowieka z Bogiem w tekstach Wyspiańskiego nie jest jednak prosty; nie jest okazją do podkreślania „pobożności" bohaterów czy ich uczuć religijnych. Najczęściej jest on czynnikiem dramatyzującym wydarzenia, podkreślającym ustawiczną walkę bohaterów w obszarze wartości moralnych, społecznych, narodowych, dla których – bądź o które – podejmują oni zmagania.

---

[1] Zob. E. Miodońska-Brookes, *Wyspiańskiego czytanie Biblii – inspiracje, interpretacje*, w: *Dialog Kościoła z kulturą*, t. 2, *Materiały z VI i VII Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Krakowie*, Kraków 1988, s. 197-207.

[2] Tamże, s. 199.

Natomiast wertykalizm łączący ziemię z niebem staje się cechą struktury dramatów Wyspiańskiego, wyodrębniając je z grupy dramatów religijnych, które powstały w epoce Młodej Polski.

Problematyka bezpośrednio zaczerpnięta z Pisma świętego i wprowadzona do utworu na płaszczyźnie anegdoty oraz świadomie nawiązująca do poetyki biblijnej widoczna jest w dwóch dramatach Wyspiańskiego: w *Danielu* i w *Akropolis*. Oba te teksty oddziela niezwykle płodny dla autora czas poszukiwań formalnych i estetycznych, owocujący najwybitniejszymi dziełami scenicznymi Młodej Polski – myślę tu o *Weselu* i *Wyzwoleniu* – w których uzyskał on swoistą syntezę właściwej tylko jemu wizji teatru i dramatu. Z jednej strony „młodzieńczy" *Daniel* na pewno ten proces tworzenia poetyki scenicznej Wyspiańskiego inicjuje, a z drugiej strony „dojrzały" tekst *Akropolis* na pewno z tych doświadczeń wyrasta.

## ETYCZNA WIZJA ŚWIATA – „DANIEL"

### SEKWENCJE BIBLIJNE I DRAMATYCZNE

Pomysł *Daniela*, jak podaje Leon Płoszewski w *Dodatku krytycznym* do wydania dramatu w *Dziełach zebranych*[3], zrodził się w roku 1891 lub 1892, początkowo jako libretto opery, do której muzykę miał napisać Henryk Opieński.

Zauważmy od razu, że utwór Wyspiańskiego nie jest historią Daniela (na co mógłby wskazywać tytuł), ale raczej przywołaniem jednej, bardzo ważnej sytuacji z życia tytułowego bohatera. W centrum zdarzeń dramatu jest bowiem król Baltazar i świętokradcza uczta, którą zorganizował on na swym dworze. Jej przebieg zgodny jest z opisem zamieszczonym w Biblii. Wyspiański tylko nieznacznie zmienia ogólny obraz wydarzeń, przetwarzając treść na potrzeby sceny w dialogi między postaciami biblijnymi (Baltazar, Daniel, dworzanie królewscy) a chórami, półchórami i głosami komentującymi przywołane wydarzenia. Utwór nie dzieli się na sceny i akty, dlatego wypada nam podzielić roboczo przebieg wydarzeń w dramacie według łańcucha sekwencji fabularnych tworzących jego problematykę.

Pierwszym ogniwem tego łańcucha, będącym jakby ekspozycją dramatu, są podjęte przez Baltazara przygotowania do uczty mającej utrwalić jego potęgę i dominację wśród zaproszonych na nią władców. Ważnym elementem dekoracyjnym stają się centralnie wyeksponowane schody. Król będzie schodził z nich coraz niżej zaznaczając w ten sposób swoją wielkość i moc.

---

[3] Zob. S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, t. 1, Kraków 1964, s. 317-327. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty z dramatów Wyspiańskiego.

Druga sekwencja, wprowadzona motywem uwertury, pomyślana została na zasadzie kontrastu z pierwszą: zarysowana poprzednio wielkość Baltazara zestawiona jest tu z cierpieniami podbitych przez niego narodów. Wyspiański posłużył się tu techniką podobną do tej, którą zastosował w pierwszych scenach dramatu. Przede wszystkim głosy i chóry będą kreśliły obrazy cierpień znoszonych przez uciemiężone ludy.

Nowym – wobec biblijnego wzorca – motywem w *Danielu* było wprowadzenie do trzeciej sekwencji utworu tematu trójprzymierza, właśnie w bezpośrednim kontekście uzurpatorskiego i bluźnierczego wystąpienia Baltazara wobec świętości izraelskich. Ten polityczny i pozabiblijny akcent dramatu sugerować może ukrytą pod osłoną Biblii treść polityczną nawiązującą do paktu państw ościennych dokonujących zaboru Polski. Treści politycznej niegdyś doszukiwał się w tym tekście Stanisław Pigoń.

Wydaje się jednak, że uzyskany kontrast między wizją życia proponowaną przez Baltazara a doświadczeniem niewolników pokazanych na scenie pozwala odnieść główny wątek dramatu do perspektywy uniwersalnej, do pytania zawsze pojawiającego się w dramatach Wyspiańskiego: jakie są granice wolności człowieka? jakie są granice jego niezależności? jakie są ograniczenia, którym musi się podporządkować?

Świętokradczy akt Baltazara, stanowiący temat czwartej sekwencji dramatu, jest jakby pojedynkiem człowieka z Bogiem. Król chciał zaznaczyć swoją władzę, szydząc z prawdziwego Boga, przekreślając granicę świętości i kreując samego siebie na boga. Jego panowanie miało objąć nie tylko teraźniejszość, ale i przeszłość. Święte puchary to z a p i s przeszłości; użyte podczas uczty mogą ją przywołać wraz z całą potęgą, której są wyrazem.

Wydaje się, że kreacja Baltazara w *Danielu* ma wiele cech „nadczłowieka" obwieszczonego przez Zaratustrę. Podczas spełniania pucharu król bezpośrednio odwołuje się do frazeologii Nietzschego:

> Na cześć waszego umarłego kraju,
> na cześć waszego umarłego boga,
> niech dzwonią święte puchary.
> Tu przybądźcie, prorocze mary,
> wydrzeć mi święte puchary. –
> (t. 1, s. 21)

Dopiero „śmierć Boga" umożliwiłaby Baltazarowi objęcie pełnej kontroli nad rzeczywistością.

Piąta sekwencja zawiera „odpowiedź" Boga na bluźnierstwo Baltazara. Cała scena rozgrywa się w oparciu o efekty gestyczne i świetlne, wywołane przebijającymi się promieniami słońca, oświetlającymi tylną ścianę pałacowej sali nad schodami. Dramaturg zastosował dwa rodzaje krótkich wypowiedzi między Baltazarem, Głosami i Chórem. Są to albo pytania jednakowo zdezorientowanych Chóru i króla ("Co pisze?", „Kto się pyta?", „Co dalej?"), albo

rozkazy i wykrzykniki przerażonych uczestników uczty („Niech patrzy", „Nie chcę – puszczajcie mię!"). Kondensację treści potęguje dodatkowo napięcie wywołane ciemnością i niezwykłą interwencją Boga, czyniąc tę scenę dynamiczną i groźną.

## DANIEL: PROROK CZY KRÓL-DUCH?

Tym, który ma moc odsłonić królowi prawdę o jego sytuacji, jest Daniel. Jego wejście na scenę poprzedzone jest jednak wystąpieniami Chóru powstrzymującego Baltazara przed przywołaniem proroka. Sekwencja związana z Danielem pełni funkcję kompozycyjnego „chwytu" przypominającego moment rozpoznania (anagnoris) w dramacie antycznym.

W części tej obserwujemy kolejną innowację: w kreacji bohatera Wyspiański zastosował daleko posuniętą kondensację i przemieszczenie zdarzeń biblijnych. W wersji kanonicznej Daniel zostaje wtrącony do jaskini lwów dopiero przez następców Baltazara, Dariusza I (zob. Dn 6, 17-25) i Cyrusa (zob. Dn 14, 29-42). Natomiast w planie sytuacji dramatycznej wydobyty z ciemności prorok jest już obdarzony „pamięcią" tych zdarzeń, które w porządku chronologicznym nastąpiły później.

Wyspiański całkowicie przekształci także zakończenie biblijnej perykopy. Daniel z dramatu, wbrew temu, co zawiera Pismo święte, nie odczyta Baltazarowi znaczenia tajemniczych wyrazów „mene, tekel, ufarsin", ale osądzi jego potęgę i stworzony przez niego system zniewolenia.

Finalna scena przypomina swoją konstrukcją antyczny dytyramb, z istniejącym w nim zmaganiem między tłumem (Chór i Głosy) a jednostką (Daniel), prowadzącym do nieuchronnego unicestwienia jednej ze stron. Pod nawałą oskarżeń i wyroków („Precz z nim! Winien śmierci") Daniel cofa się, wchodząc po stopniach na coraz wyższe kondygnacje sceny. W ostatnim momencie, doznając poetyckiego zachwycenia, odpycha jednak jakąś nieludzką mocą napierających na niego przeciwników i siłą swego ducha opanowuje na moment sytuację w pałacu.

Daniel jako Król-duch nie dokonuje zasadniczej zmiany w królestwie Baltazara, przemienia jednak synów podbitego kraju. Odzyskują oni na nowo wiarę w jego odrodzenie. Być może tu właśnie znajduje się klucz do odczytania zasadniczej modyfikacji wobec tekstu biblijnego.

Motyw Króla-ducha, podjęty tu po raz pierwszy przez Wyspiańskiego, pojawi się też w późniejszych jego utworach. Pozostaje on wyraźnie jeszcze na usługach poetyki tragedii narodowej, wyrażając triumf ducha nad materią. Daniel, jako Król-duch i jako poeta, jest oryginalnym pomysłem Wyspiańskiego, niespotykanym ani w twórczości romantyków (motyw Baltazara podjęli: Mickiewicz w *Bakczysaraju*, Słowacki w *Paryżu* i Norwid w *Vanitas vanitatis*), ani w utworach pisarzy mu współczesnych (np. u Kasprowicza w *Baltazarze*, 1890).

Walka między siłami fizycznymi (Babilonia) a siłami ducha (Daniel) wydaje się autorowi nieuchronna. Zwycięstwo ducha jest według niego możliwe po przebudzeniu się uśpionego narodu. To niemal „wizyjne" zakończenie dramatu przypomina finalne rozwiązanie zastosowane w *Weselu*, podobna też jest, jak się wydaje, ostateczna konkluzja obu tych dramatów.

## BRATERSTWO ZAMIAST WYBRANIA: „HISTORIA JACOBI"

### RAFAEL I ARCHITEKTURA KATEDR

Sposób czerpania z Biblii – charakterystyczny dla „wczesnego" Wyspiańskiego i wyróżniający go spośród pisarzy Młodej Polski – pozostaje ten sam w późniejszym o dziesięć lat *Akropolis* (1904). Ten wielowątkowy „poemat dramatyczny", jak określił go niegdyś Kazimierz Wyka, spaja przestrzeń Wawelu jako swoiste „locus" narodowe i jako etyczny i estetyczny punkt odniesienia dla wszystkich wartości uznawanych przez naród. Trop takiej interpretacji wyznaczyła Miodońska-Brookes w swojej fundamentalnej pracy poświęconej temu dramatowi[4]. Wskazała ona na dwa możliwe źródła inspiracji Wyspiańskiego: freski Rafaela w Watykanie i gotyckie rzeźby francuskie, które dramaturg podziwiał podczas swoich podróży na Zachód.

Wpływ Rafaela na wyobraźnię artystyczną Wyspiańskiego widoczny jest już w kompozycji *Legionu* (szczególnie we fresku *Wygnanie Heliodora ze świątyni*). W *Akropolis* zaś biblijny motyw snu Jakuba inspirowany jest wyraźnie freskami Rafaela znajdującymi się na plafonie jednej z sal watykańskich i w grupie biblijnych fresków w loggi. W obu tych realizacjach, zgodnie z renesansową zasadą decorum, widać na przykład zamianę biblijnej drabiny Jakuba na monumentalne schody, które pojawią się też w sztuce Wyspiańskiego.

Dramaturg połączył ponadto wizję Rafaela z surowością i tajemniczością rzeźb aniołów z katedry w Reims. Ten kolejny zabieg adaptacyjny miał również swoje korzenie w upodobaniach estetycznych autora dramatu. Sugerując się architektoniczną symboliką średniowieczną, a także późniejszymi odczytaniami snu Jakuba, Wyspiański umieścił historię Jakuba w perspektywie fasady katedry wawelskiej, poetycko wzbogaconej i wystylizowanej na wzór najpotężniejszych katedr francuskich. Miodońska-Brookes odczyta ten zabieg jako próbę przezwyciężenia utrwalonych wyobrażeń o Wawelu jako miejscu odnoszącym się w sposób szczególny do naszej narodowej historii[5].

Przez fakt odwołania się do katedry pojętej przede wszystkim jako dzieło sztuki (aspekt estetyczny) i uczynienia z niej tła dla wątku biblijnego o Jakubie

---

[4] Zob. E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis". Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980.

[5] Por. tamże, s. 45.

Wyspiański uzyskał duży stopień uogólnienia zdarzeń. Pozwoliło to w tak przygotowaną przestrzeń wprowadzić, jako ideę wiodącą, nie historię narodową, ale problem zmartwychwstania i autokreacji człowieka. Katedra, jak każda tego typu budowla, miała ukazać metafizyczny porządek świata, a jednocześnie – zamiast być nekropolią – stawała się dormitorium dla spoczywających tam zmarłych, oczekujących na rozkaz Boga-Salwatora wzywającego ich do życia.

## OTWARTA STRUKTURA I RELIGIJNY SYNKRETYZM

*Akropolis* ma otwartą strukturę wewnętrzną. Utwór ten tworzą cztery akty stanowiące tematycznie zamknięte części, połączone jedynie wspólnym dla całego dramatu czasem (Noc Wielka Zmartwychwstania) i przestrzenią (Wawel). Interesująca nas tu trzecia część sztuki (akt III) zwyczajowo określana jest tytułem *Historia Jacobi*. Autor podzielił ją na 25 scen nawiązujących swą treścią do fragmentu dziejów patriarchy Jakuba, zawartych w Księdze Rodzaju w rozdziałach od 27. do 33. W didaskaliach do III aktu czytamy:

> To pamiętacie, jak ściany kościoła
> w dalekiej Flandrii wydziergana zdobi
> gobelinowa *HISTORIA JACOBI*.
> [...]
> Ta się historia rozegra przed wami,
> w wyblakłych, sutych strojach gobelinów,
> na wielkich stopniach między kaplicami,
> kędy bram dwoje. [...]
> (t. 7, s. 271)

Arras flamandzki, znajdujący się na Wawelu, stał się jednak tylko pretekstem do teatralnego przywołania historii Jakuba. Rodzajowa wersja historii Jakuba, zrealizowana przez autora wawelskich gobelinów, została zastąpiona bardziej monumentalną i symboliczną wizją Rafaela.

Widać w tym dramacie jeszcze jedną tendencję charakterystyczną dla artystycznego synkretyzmu Wyspiańskiego: próbował on odnieść treść biblijnego zdarzenia do konkretnego miejsca i sytuacji kulturowej, której kwintesencją był Wawel. Przestrzeń sceniczną *Akropolis* wyznaczają bowiem różne fragmenty zabudowy wzgórza Wawelskiego (kaplica, katedra, zamek). Ożywione zostają posągi lub postaci z arrasów, ewokujące rozmaite tematy i wizje. W przypadku historii Jakuba widać, że biblijna anegdota, „wywołana" przez zewnętrzną wobec Biblii sytuację przestrzenną (Wawel) i czasową (Noc Zmartwychwstania), będzie wyzyskana bez wprowadzania większych zmian w samym jej przebiegu.

Konstrukcja tego biblijnego aktu *Akropolis* ma bardzo prostą strukturę wewnętrzną. Tworzą ją serie „spotkań" i „pożegnań" osób związanych z życiem

Jakuba. Tekst wypełniający tę część sztuki prawie całkowicie przejął Wyspiański z Pisma świętego w przekładzie Jakuba Wujka (Rdz 27-33). Objął on wydarzenia związane z podstępnym otrzymaniem przez Jakuba błogosławieństwa od Izaaka (sc. 1-9) oraz sen Jakuba (sc. 10), wędrówkę do Charanu i spotkanie z Rachelą (sc. 10-11), pobyt u Labana i małżeństwo z Leą i Rachelą (sc. 12-17), ucieczkę od Labana (sc. 18-20), przygotowanie do spotkania z Ezawem (sc. 21-23), walkę Jakuba z aniołem (sc. 23-24), spotkanie z Ezawem (sc. 25). Kondensacja treści łączy się tu z redukcją znacznej części biblijnego zapisu. Dramaturg opuścił przede wszystkim partie narracyjne, zastępując je aktywnością poszczególnych postaci lub didaskaliami. Nie ma więc w dramacie informacji o podjętych przez Rebekę działaniach, które mają przygotować Jakuba do spotkania z Izaakiem (szykowanie ubrania i pożywienia – Rdz 27, 15-17). Wyspiański skrócił też mowę Izaaka podczas udzielania błogosławieństwa (27, 28-29). Pominął także passus poświęcony Ezawowi, który po bezpowrotnej utracie błogosławieństwa podejmował decyzje przeciwne do tych, jakie Izaak polecił Jakubowi (28, 6-9). Skrótowo potraktował też moment przybycia Jakuba do domu Labana i spotkanie z Rachelą (29, 1-12). Całkowicie pominął fragment Księgi mówiący o potomstwie, które Lea i Rachela dały Jakubowi podczas pobytu u Labana (29, 31-35). Bardzo krótko ujął słynny układ Jakuba z Labanem w sprawie owiec: pstre i cętkowane miały być zapłatą Jakuba, białe miały należeć do Labana (30, 25-43). W wersji dramatycznej nie ma jasno określonej przyczyny opuszczenia domu Labana przez rodzinę Jakuba ani też powodu pogoni Labana za Jakubem (31, 1-54). Kondensacja widoczna jest w scenie 21., ukazującej przygotowania Jakuba do spotkania z Ezawem. Wyspiański pominął szczegóły związane z podziałem majątku Jakuba na części, które wysyłał on wraz z grupami swoich domowników naprzeciw Ezawa, oraz szczegóły dramatycznej decyzji powrotu Jakuba na teren oddzielony od ziemi Ezawa potokiem Jabbok (32, 1-24).

## PRZESTRZEŃ BIBLII I PRZESTRZEŃ DRAMATU

Dążenie do maksymalnego skrótu, umowność i symboliczność przestrzeni projektowanej w didaskaliach zdają się być naczelną zasadą kompozycyjną dramatu. Wskazują, w jakim kierunku poszła literacka i teatralna interpretacja biblijnej historii w omawianym dramacie.

Poprzez nawiązanie do fresków Rafaela Wyspiański zmienił nie tylko klimat zdarzeń, ale także interpretację samego wątku biblijnego. Monumentalizacja i „wywyższenie" Jakuba „kłóci się" z biblijną prawdą o Jakubie jako człowieku „zwyczajnym" i grzesznym. Przekształcenia te widoczne są przede wszystkim w scenach, gdzie tekst Wyspiańskiego sąsiaduje z tekstem biblijnym. Wzajemna relacja obu tekstów wydaje się sprawą kluczową w odczytaniu dramatu, a ściślej, w zaproponowanej przez pisarza recepcji biblijnego wątku.

Z samych cytatów biblijnych skomponowane są sceny: 1-2, 5, 6-9, 13-14, 16-23. Oryginalny tekst Wyspiańskiego wypełnił zaś sceny: 3-4, 10-12, 15 i 24. Ogromna przewaga tekstu biblijnego nad tekstem poety zdecydowała o formie kompozycyjnej III aktu *Akropolis*. Wątek biblijny został bowiem świadomie „odcięty" od swojego naturalnego środowiska i „wstawiony" w przygotowane dla niego inne ramy przestrzenne.

Decydującym elementem stała się tu e s t e t y c z n a perspektywa recepcji historii Jakuba w sztuce (freski Rafaela i katedra na Wawelu), ale równie ważna jest perspektywa e t y c z n a, implikowana poprzez sposób odczytania tej historii w kontekście kultury chrześcijańskiej. O ile więc zapis wyjęty z Księgi Rodzaju pojawi się w tekście Wyspiańskiego jako swoisty c y t a t realizowany za pomocą znaków teatralnych, o tyle jego własny tekst stanie się i n t e r p r e t a c j ą biblijnego słowa. Prześledźmy więc w tym aspekcie fragmenty napisane ręką dramaturga, znajdujące się w bezpośrednim sąsiedztwie tekstu świętego.

Pierwszym miejscem, gdzie dramaturg wprowadza swój tekst, jest scena 3., dotycząca wzajemnej relacji Jakuba i Ezawa. W odróżnieniu od sytuacji biblijnej Jakub nie akceptuje podjętego przez Rebekę planu podstępnego zdobycia błogosławieństwa od Izaaka. W sztuce jest on targany wyrzutami sumienia i w rozmowie z bratem usiłuje częściowo usprawiedliwić nadciągające zdarzenia:

EZAW
[...]
Cóż się frasujesz?
JAKUB
Wstyd mnie pali.
Czyli ty, bracie, mnie zgadujesz?
(t. 7, s. 273)

Chęć usprawiedliwienia swojego postępowania i próby złagodzenia gniewu brata są tu elementami dominującymi. Rozmowa zaprojektowana przez Wyspiańskiego ma charakter wyraźnie psychologiczny i towarzyszy jej określony podtekst: ma ujawnić niepokój moralny Jakuba i wybadać nastawienie Ezawa. W scenie 4. śpiewana przez niego piosenka myśliwska kontrastuje z ponurymi myślami Jakuba. Stanowić one będą w kolejnej scenie oś rozmowy Jakuba z Rebeką, utrzymanej w kontrastowo odmiennym stylu niż poprzedzający ją dialog braci. Jakub niczego teraz nie kamufluje – przeciwnie, jest jednoznaczny i szczery w nazywaniu planowanych działań. Kilkakrotnie wskaże matce, że popycha go do nieetycznego postępowania wobec Ezawa i w konsekwencji także wobec Izaaka.

Sceny te, odbiegające wyraźnie od tekstu biblijnego, przedstawiają Jakuba jako bohatera refleksyjnego, dążącego do życia w prawdzie, uczciwego, szukającego kontaktu z bliskimi (z ojcem i bratem). Biblijna egzegeza historii Jakuba jest inna: ani psychologiczna, ani nawet etyczna postawa patriarchy nie tłumaczy wyboru przez Boga Jakuba, a odrzucenia Ezawa. Racjonalne przesłanki

zdawały się wskazywać na Ezawa jako dziedzica obietnicy Bożej, ale Bóg wybiera jednak Jakuba, i jest to tajemnica Jego woli.

Większość przesłanek, które można wydobyć z dramatu, zdaje się wskazywać w pierwszym rzędzie na względy e s t e t y c z n e jako decydujące o ostatecznej koncepcji postaci Jakuba, ale także na e t y c z n ą wizję świata wprowadzoną do dramatu przez Wyspiańskiego. Trzeba pamiętać, że inspiracja została zaczerpnięta nie wprost z Biblii, ale jak już wspomniałem – z fresków Rafaela. To właśnie tam postać Jakuba została poddana pierwszej reinterpretacji. Wyspiański na tej bazie dokonał kolejnej reinterpretacji, która ostatecznie doprowadziła do stworzenia postaci Jakuba w *Akropolis*.

Konsekwencje tej zmiany widać w scenie 6. dramatu. Kierowany przez Rebekę Jakub staje przed Izaakiem pełen nieakceptacji siebie i w sytuacji „podszywania się" pod postać Ezawa. O ile biblijny Jakub takich rozterek nie ma i na pytanie ślepego Izaaka: kto przed nim stoi, odpowiada, że Ezaw, o tyle postać z dramatu Wyspiańskiego nie jest tak jednoznaczna. Różnica jest już w samej formie zbliżenia się Jakuba do Izaaka. Nie staje on przed ojcem, ale – z woli Rebeki – podchodzi i uklęka. Może to oznaczać szacunek i cześć dla patriarchy w ważnym momencie otrzymywania błogosławieństwa, ale także niepewność i trwogę w obliczu łamania prawa.

Następujące tu kwestie dialogu Jakuba z Izaakiem skomponowane zostały na zasadzie kontrastu, który pozwala interpretować rozmowę na dwóch poziomach semantycznych: najpierw z punktu widzenia Izaaka, który jest przekonany, że ma przed sobą Ezawa, następnie z perspektywy Jakuba przeżywającego wewnętrzny dramat związany z oszustwem wobec ojca i brata. Kłamstwo spowoduje rozziew w duszy Jakuba i sprowokuje go do uznania otrzymanego błogosławieństwa za przyszłe przekleństwo.

IZAAK
Będziesz rozrastać się i mnożyć.
Będziesz wywyższon i postawion
nad wszystkie inne panem.
JAKUB
Katem!
IZAAK
Bądź ręką starca błogosławion
na żywot długi.
JAKUB
W kłamstwa wstydzie.
(t. 7, s. 278)

Poczucie wstydu i krzywdy wyrządzonej bratu jest cechą odróżniającą Jakuba z *Akropolis* od Jakuba biblijnego. Tak przetransponowany wątek obu braci utrzyma Wyspiański konsekwentnie aż do ostatniej sceny dramatu. Etyczny wymiar bohaterów wykreowanych na scenie, dotyczący w równym stopniu Jakuba i Ezawa, będzie decydował o przejmowaniu bez zmian bądź

transponowaniu na użytek literacki paradygmatycznego tekstu Biblii. W podobny sposób autor potraktował centralną dla całego wątku Jakuba scenę jego walki z aniołem.

## „ZGORSZONY" ANIOŁ

Kluczowe znaczenie tej sceny w Biblii polega na tym, że dopiero wówczas dokonuje się prawdziwy przełom w życiu Jakuba. Dotąd był on przekonany, że wszystko, co osiągnął, było wynikiem jego zaradności, sprytu, przebiegłości, a także sprzyjających okoliczności. Wiara Jakuba miała wówczas charakter religijności naturalnej: uznanie Boga za Pana związane było z gwarancją bezpieczeństwa dla jego życia. Tak można tłumaczyć zabiegi Jakuba czynione, aby uzyskać błogosławieństwo ojca i przychylność Boga. Ta wizja życiowa dochodzi jednak do momentu krytycznego: oto Jakub znajduje się w sytuacji bez wyjścia, jest w potrzasku. Za nim rozciąga się teren Labana, z którym zawarł pakt uniemożliwiający mu powrót na jego ziemię. Przed nim rozpościera się ziemia jego brata Ezawa, który nadciąga ku niemu ze zbrojnymi, aby dokonać zemsty za wykradzenie mu błogosławieństwa od Izaaka. Jakubowi pozostaje tylko niewielki pas ziemi, nazwany później Penuel, oddzielony od krainy jego brata, Kanaanu, potokiem Jabbok. Ze strachu przed Ezawem przeprawił już przez jego bród całe swoje mienie: żony i dzieci, bydło i niewolników, dzieląc ich na grupy, aby złagodziły spodziewany wybuch nienawiści brata i skupionych wokół niego wojowników. To ostatni akt „przemyślności" i „zapobiegliwości" Jakuba. On sam pozostał natomiast po drugiej stronie Jabboku, zamknięty „przestrzeniami śmierci", znaczonymi imionami Labana i Ezawa. Noc, pełna samotności i trwogi przed unicestwieniem, była dla Jakuba obrazem własnej bezsilności, podważającej cały dotychczasowy dorobek życiowy i relatywizującej jego wizję świata. W tym kontekście w Biblii dochodzi do walki Jakuba z Kimś, kogo nie zna, kto zmaga się z nim bez podania celu tej walki. Dla Jakuba momentem zwrotnym w tym zwarciu z nieznajomym jest konstatacja, że ten Ktoś nie chce go zabić, albowiem zamiast zadać mu śmierć, okaleczył go. Wówczas Jakub przywiera do swego przeciwnika prosząc go, jako silniejszego, o błogosławieństwo. I tak jak niegdyś stosując podstęp otrzymał błogosławieństwo od swego ojca, tak teraz po całonocnej walce otrzymuje błogosławieństwo od Kogoś znacznie potężniejszego, bo od samego Boga. Będzie ono związane ze zmianą imienia Jakuba na Izrael. W przekładzie Wujka anioł tak motywuje tę zmianę: „bo jeśliś przeciw Bogu był mocny, daleko więcej przeciw ludziom przemożesz" (I Mojż 32, 28). To nowe imię, Izrael, oznacza: „mocny z Bogiem" (hebrajskie imię Jakub znaczyło: „Bóg chroni", imię Izrael znaczy dosłownie: „Bóg walczy", ale w sensie szerszym tłumaczy się je: „mocny w Bogu"[6]). Będzie

[6] Zob. przypis w Biblii Tysiąclecia do Rdz 32, 25.

ono przypominało kulawemu Jakubowi, gdzie tkwi prawdziwa siła i moc jego życia. Po tej nocy spotkanie z Ezawem odbędzie się w zupełnie innej atmosferze. Jakub dokona zmiany w szyku pochodu idącego na spotkanie z Ezawem; on sam pójdzie na jego przedzie oddając pokłon bratu.

W scenie walki Jakuba z Aniołem Wyspiański posłużył się własnym tekstem, nawiązując tylko poprzez zewnętrzne elementy do sytuacji biblijnej. Anioł w dramacie jest masywny, czarnoskrzydły, przypomina rycerza okrytego czarnym płaszczem, w ciężkich butach, które zostawiają w podłożu głębokie ślady. Gdy chce minąć Jakuba i przejść przez bród potoku Jabbok, patriarcha, niczym zapaśnik, zastępuje mu drogę. On wie, kim jest ów nieznajomy i jaka związana jest z nim moc. To Anioł będzie się zmagać z Jakubem, nie chcąc udzielić mu oczekiwanego błogosławieństwa:

ANIOŁ
Puszczaj, mnie nie wyzywaj.
Niech idę w bród znaczony.
JAKUB
Rzekłem: tu się zatrzymaj.
I rzec: błogosławiony.
ANIOŁ
Nie rzekę słów zbawienia,
ty kłamca, ty przeklinany.
(t. 7, s. 304)

Dialog Jakuba z Aniołem w niczym też nie przypomina klimatu nocnego zmagania Jakuba biblijnego. Anioł z *Historii Jacobi* jest z g o r s z o n y Jakubem, jego oszustwem i kłamstwem, którego użył wobec swojego brata Ezawa. Gdy zacznie świtać, dotknie jego biodra, i będzie to forma wymierzenia mu kary:

ANIOŁ
Puszczaj, zmażę cię karą.
Poczujesz dłoń twoją schnącą.
(t. 7, s. 306)

Moment dotknięcia biodra Jakuba przez Anioła zmienia natomiast relację między równorzędnymi dotąd partnerami dialogu. Jakub nie zrozumie od razu tego znaku, przeczuwa jedynie, że jest on związany z losem wyznaczonym mu przez Boga. Spotkanie z Aniołem nie prowadzi też do wewnętrznej przemiany Jakuba, a jedynie do określenia sensu jego życia. W tekście Wyspiańskiego zmaganie to stało się jakby obrazem egzystencji ludzkiej w ogóle, losu ludzkiego w każdym pokoleniu.

Wyspiański pominął zupełnie scenę zmiany imienia Jakuba na Izrael i przyjęcia związanej z tym misji. To nowe imię, stanowiące gwarancję wyboru Jakuba na dziedzica obietnicy mesjańskiej, nie pojawia się w dramacie. W wyniku walki z Aniołem Jakub jest jedynie bardziej świadomy winy, która nakazuje mu prosić Ezawa o przebaczenie. Wcześniejszy dialog z Aniołem był jakby przy-

gotowaniem do spowiedzi z całego życia, jaką w finale III aktu *Akropolis* uczyni wobec Ezawa. Pojednanie braci nie będzie więc miało takiego samego charakteru jak w Biblii. W wersji kanonicznej dochodzi bowiem do identyfikacji ich postaw, w tekście Wyspiańskiego zaś – do ich dopełnienia. Jak pisze Miodońska-Brookes: „W spotkaniu tym Ezaw zaspokaja poczucie braku, tęsknoty i pragnienia duszy, przełamuje połowiczność swej egzystencji, w której i początkowa nienawiść, i końcowa miłość nie miały ku komu się zwrócić”[7].

## OBLICZE BOGA I TWARZ EZAWA

Gdy przyjrzymy się dokładnie ciągowi scen związanych ze spotkaniem braci, opartych na tekście biblijnym (Rdz 33, 1-15), zauważymy bardzo ważną i przemyślaną przez dramaturga zamianę kolejności zdarzeń w przebiegu spotkania. Biblijny zapis utrwala moment spotkania Jakuba i Ezawa (Rdz 33, 4a), kiedy w zaskakujący sposób dochodzi do ich pojednania: oto Ezaw ujrzawszy Jakuba rzuca się mu na szyję, obejmuje go czule, całuje, a potem obaj zwaśnieni bracia płaczą ze szczęścia. Przebaczenie, którego Ezaw udziela młodszemu bratu, jest bezwarunkowe i całkowite. Dopiero później dowiaduje się o próbach przejednania go podarkami przygotowanymi przez Jakuba.

W tekście Wyspiańskiego scena pojednania braci jest przesunięta z chronologicznie odpowiadającego jej miejsca w Rdz 33, 4 i umieszczona dopiero po fragmencie 33, 15. Jakub z *Akropolis* podejdzie do brata dopiero wtedy, gdy będzie pewny, że nastawienie Ezawa jest mu przychylne i że „znalazł łaskę w jego oczach”. Opowie mu także o podjętych przez siebie przygotowaniach, które miały uśmierzyć jego gniew z powodu wyrządzonych mu krzywd. Dopiero te wyjaśnienia łamią ostatecznie barierę nieprzyjaźni obu braci.

Przesunięcie omawianej tu sceny pojednania ma poważne konsekwencje interpretacyjne dotyczące moralnej relacji między winą i karą, która moralnie obciąża Jakuba. Egzegeza biblijnego fragmentu Rdz 33,1-15 prowadzi natomiast do zgoła innych wniosków. Spotkanie braci ma związek z tajemnicą obecności Boga, którą Jakub dostrzegł na obliczu Ezawa:

> [...] jeślim znalazł łaskę
> w oczach twoich, przyjmij mały dar z ręku moich.
> Bom tak widział oblicze twoje, jakobym widział
> Boże.
>
> (t. 7, s. 309)

Wypowiedź Jakuba jest cytatem z Wujkowego przekładu tej perykopy, w literalnym zaś tłumaczeniu wers Rdz 33, 10b brzmi: „Bo przecież gdym ujrzał twe oblicze, ujrzałem jakby oblicze Boże”. Uderzające jest również to, jak

[7] Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”*, s. 151.

często słowo „t w a r z" pojawia się w krótkim tekście biblijnym poprzedzającym spotkanie braci (Rdz 32, 21b-22). Jakub obmyśla podstęp mający „uspokoić twarz brata", potem zatroskany podarkami będzie usiłował uspokoić „oblicze brata", by móc na końcu spojrzeć w „twarz brata". Miejsce tego spotkania nazwał też znacząco „Penuel", co oznacza: „oblicze" Boga. Adoracyjne gesty Jakuba wobec Ezawa również związane są z twarzą (siedem razy upada przed nim na twarz, tak jak to się czyni przez Bogiem). Przybycie Jakuba do Ziemi Obiecanej było więc związane z prośbą o przebaczenie Ezawa, w którym widzi nie tylko brata, ale także, a może przede wszystkim, t w a r z Boga.

W tekście Wyspiańskiego relacja Jakuba do Ezawa jest inna, bardziej związana z moralnym osądem czynów młodszego brata niż z jego rzeczywistą przemianą w Izraela widzącego w Ezawie twarz Boga. Z tych to zapewne powodów dramaturg dodał do ostatniej sceny (25) oddzielny fragment, nie mający swojego uzasadnienia w Biblii. Jakub poprosi Ezawa o przebaczenie grzechu, którego się względem niego dopuścił:

> Postrachem byłeś dla mnie, biczem,
> co smagał mnie w snach lękiem.
> Klękam przed twoim dziś obliczem
> z błagalnej prośby jękiem.
> (t. 7, s. 311)

Wypowiedź Ezawa w ostatniej scenie *Historii Jacobi* również realizuje ten pozabiblijny wzorzec. Spotkanie braci, zaskakująco korzystne dla Jakuba (w tym aspekcie podobne jest do spotkania w Biblii), z jednej strony ujawni fałszywy obraz Ezawa, który całe życie nosił w sobie Jakub, a z drugiej – ukaże prawdziwą postawę Ezawa wobec swego brata. Reakcja Ezawa odsłania jednak błędność założeń Jakuba: nie jest naznaczona prawem retrybucji skierowanym w stronę krzywdziciela, ale realizacją pragnienia przyjaźni i jedności, które starszy brat nosił w sobie od dawna.

Biblijna historia o Jakubie, będąca paradygmatem historii zbawienia w każdym czasie i w każdej sytuacji ludzkiej, powtarza się wszędzie tam, gdzie życie człowieka nie tylko jest rozumiane w sensie egzystencjalnym, ale traktowane także jako powołanie wpisujące się w Boży plan zbawienia. Dramat Wyspiańskiego takich znamion nie posiada: nie jest ani sztuką o powołaniu człowieka, ani też o wybraniu, którego dokonuje Bóg. Jest utworem w pewnym sensie bardzo młodopolskim: wyraża tęsknotę za prawością i czystością, która umożliwia powstanie nowych relacji: przyjaźni i braterstwa, międźy ludźmi.

Doświadczenie niemocy w przekraczaniu barier oddzielających jednych ludzi od drugich, nihilizm i relatywizm moralny wytworzyły typ literatury dekadenckiej, podważającej coraz bardziej możliwość przeżywania życia jako wartości samej w sobie, w relacji przyjaźni i braterstwa wobec innych. *Historia Jacobi* Wyspiańskiego jest w tym kontekście próbą przełamania impasu wywołanego schyłkowymi nastrojami odżywianymi nietzscheanizmem oraz wy-

raźnym krokiem w kierunku kreacji nowego typu bohatera, odcinającego się od ciążącego na nim spętania wywołanego poczuciem winy i grzechu.

Wyznanie winy prowadzi do oczyszczenia umożliwiającego braterską jedność Jakuba z Ezawem. Ten rys etyczny, zaznaczający się w finalnej scenie *Historii Jacobi*, jest jakby szukaniem sprawiedliwego zakończenia dziejów Jakuba, którego nie odnajdujemy w Biblii. W tym też punkcie myślenie Wyspiańskiego i biblijna wykładnia historii Jakuba zdają się być na przeciwległych krańcach. Nie jest więc akt III *Akropolis* historią wybrania człowieka do Bożego planu zbawienia, ale dramatem człowieka, który pragnie „przewalczyć" w sobie ów rys grzeszności i uczynić świat lepszym.

W tym sensie *Historia Jacobi* wpisuje się w ciąg najważniejszych tematów pojawiających się w dramaturgii Wyspiańskiego. Dzieje Jakuba, podobnie jak historia Achillesa, Odyseusza czy Bolesława Śmiałego, są pytaniem o sens bytu jednostki, o przyczyny klęski i możliwości wyzwolenia. Odpowiedzi Wyspiański szukał zawsze na płaszczyźnie moralnej, w przezwyciężaniu nietzscheańskiej „Wille zur Macht" przez wprowadzenie ładu moralnego i świętość wynikającą z akceptacji prawdy.

*

Biblia obecna jest w tekstach scenicznych Wyspiańskiego w symbolicznej i metafizycznej tkance świata przedstawionego. Pisarz nie dokonywał prostych „przekształceń" wątku biblijnego, ale traktował go zawsze jako element konstrukcyjny utworu. Dlatego modernistyczna wizja człowieka, jaką można dostrzec w dramatach Wyspiańskiego, zostaje zderzona z biblijną antropologią przedstawiającą człowieka w planie działania Boga.

W *Danielu* i w *Akropolis* biblijna anegdota została podporządkowana poetyce i estetyce symbolicznej przełomu XIX i XX wieku. Nie mamy tu do czynienia z literackim uzupełnieniem obrazu biblijnego czy tworzeniem jakiejś apokryficznej wersji wydarzeń. Atmosfera biblijnego zdarzenia, horyzont odsłaniany przez Księgę, często groźny w swej wymowie prorocki ton i metafizyczny temat zostają wprowadzone do utworu na prawie czynnika organizującego rzeczywistość sceniczną czy poetycką, tworzoną artystycznymi środkami przez dramaturga. Udramatyzowanie biblijnej anegdoty dokonuje się tu środkami literackimi i teatralnymi, znajdując dla Biblii i dramatu wspólną płaszczyznę metafizyczną i antropologiczną. Ta postawa wobec Biblii będzie, jak się wydaje, wyróżniać Wyspiańskiego wśród innych twórców Młodej Polski, a równocześnie będzie stanowić o jedności jego tekstów odwołujących się do Pisma świętego.

Wspomniane wyżej dramaty łączy ponadto obecna w nich tendencja do wyjaśnienia zaczerpniętego wątku biblijnego poprzez odwołanie się do etycz-

nych i estetycznych wzorców kulturowych przełomu XIX i XX wieku. W obu utworach Wyspiański daleki jest od kreślenia dramatycznych przeżyć i zmagań Daniela i Jakuba po to, by wyjaśnić sens ich życia zgodnie z interpretacją biblijną czy teologiczną. Bogactwo biblijnych obrazów, intensywność nagromadzonych zdarzeń z historii, wyjętych z konkretnych ksiąg czy rozdziałów Pisma świętego, służyło autorowi przede wszystkim do budowania rzeczywistości scenicznej dla postaci jego dramatów. Sama zaś „anegdota" biblijna nabierała znaczenia niezależnego od swojego pierwotnego kontekstu. Chociaż zmiany wprowadzone do wątków biblijnych przez Wyspiańskiego były niewielkie, to właśnie one decydowały o ostatecznym zastosowaniu historii wyjętej z Biblii[8].

[8] Szersze ujęcie przedstawionych tu dociekań znajduje się w mojej pracy: *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999, RW KUL.